

**Jolanta Wróbel-Best**

## **Motyw tańca w wierszu *Migocą złote pomarańcze* Tadeusza Micińskiego**

### **W stronę tańca**

Chcemy stworzyć sztukę [...], która przyciąga i zajmuje. Sztukę wywiedzioną z najsłabszych głębi duszy<sup>1</sup>.

1. Myślenie tańcem. Nie sposób opisać do końca natury tańca. Liczne opracowania starają się dotrzeć do jego metafizycznej istoty, która wymyka się całościowemu nazwaniu.<sup>2</sup> Od swych początków taniec pełni ważną rolę: antropologiczną, kulturową, obrzędowo-religijną, czy filozoficzną. Jest źródłem inspiracji dla malarstwa.

---

<sup>1</sup> E. Munch, *Catalog of an exhibition held in Museo d'arte moderna [Lugano 9/19–12/13, 1998]*, edited by R. Chappini, Lugano 1998. Munch stwierdza: „We want to create an art [...]. An art that arrests and engages. An art created of one's innermost heart.” Podaje w tłumaczeniu własnym.

<sup>2</sup> Wymieńmy tylko kilka pozycji: *The Dance Encyclopedia* (1967), G. B. Wilson, *A Dictionary of Ballet* (1974), *World History of the Dance* (1937), *Pre-Classic Dance Forms* (1937), R. Copeland, M. Cohens (eds.) *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism* (1983), K. Laws, *The Physics of Dance* (1984) i inne.

Literatura czyni go nośną metaforą.<sup>3</sup> Zainteresowanie tańcem jako motywem literackim odżywa zdecydowanie na przełomie XIX i XX wieku. Stéphane Mallarmé poddaje taniec estetycznej analizie i wprowadza słynny już obraz tancerki jako odartej z cielesności metafory.<sup>4</sup> Paul Valéry dokonuje reinterpretacji motywu oraz określa taniec jako rodzaj życia wewnętrznego, które nie posiadając celu zewnętrznego (jak i poezja) jest celem samym w sobie: aktem, ustalającym immanentne prawa istnienia.<sup>5</sup> Przegląd niniejszy nie przedstawia systematycznej analizy tańca. Proponuje on raczej opisanie wybranych „kręgów tanecznych” (by użyć określenia Marii Podraza-Kwiatkowskiej), które uwydatniają konstytutywne cechy tańca oraz prowadzą w stronę „myślenia tańcem” Tadeusza Micińskiego. W wersji ostatecznej bowiem taniec zdefiniować można jako swoisty akt epistemologiczny.

2. „Wen” Konfucjusza. Historycznie analizując, taniec to jedna z najstarszych form wyrazu odnajdywana właściwie w każdej kulturze. Już od czasów Konfucjusza (ok. 551–479 przed Chrystusem) przypisuje mu się rolę filozoficzno-symboliczną. Konfucjusz stwierdza, iż muzyka i taniec wyrażają nie tylko istotę i mądrość ludzkiego życia, ale odzwierciedlają kosmiczny ład i harmonię

---

<sup>3</sup> O tańcu w literaturze młodopolskiej pisze M. Podraza-Kwiatkowska w eseju *Memento mori i memento vivere. (O tańcu)*, [w:] taż, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków-Wrocław 1985, s. 455–467. Patrz także: A. Zawadzki, *W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie. Metafora tańca w tradycji modernistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3; oraz: A. Koritz, *Gendering Bodies/Performing Art: Dance and Literature in Early Twentieth-Century British Culture*, Michigan 1995.

<sup>4</sup> Chodzi tu o słynne już określenie S. Mallarmé'go z *Crayonne au theatre* (1897), iż pełna ruchu tancerka, nie jest kobietą, lecz odcieleśnioną metaforą.

<sup>5</sup> P. Valéry, *Philosophie de la danse*, [w:] *Oeuvres complètes, texte établi et annoté par J. Hytier*, Paris 1957, s. 1398. Podaje za: A. Zawadzki, *W tańcu tylko...*, s. 43.

świata. Rozumienie lub praktykowanie tańca pomaga odnaleźć wzorcowy porządek uniwersum. Konfucjusz klasyfikuje taniec w kategorii „Wen” – sztuk pokoju. W ogólnym rozumieniu „Wen” nazywa sferę kultury wytwarzającą poezję, filozofię, muzykę, czy taniec i jest przeciwieństwem „Chih” – podstawowego wymiaru egzystencji. „Wen” wprowadza w sferę wartości estetycznych, które porządkują życie. Opierają się one chaosowi, bo pochodzą nie ze świata zewnętrznego, ale z wnętrza człowieka.<sup>6</sup> Wnętrze, a nie zewnątrz, staje się dla Konfucjusza domeną tańca.

3. *Natya-Sastra*. Istotnym źródłem wiedzy o tańcu jest indyjski traktat o sztukach dramatycznych *Natya-Sastra* z około III wieku. Komentarz do traktatu zostaje napisany przez Abhinava Gupta w X wieku. Oba źródła podają estetyczną teorię tańca znaną jako „rasa”. Wprowadza ona rozróżnienie na jakości estetyczne tańca, które wiodą do „katharsis” (*bliss*) oraz na stałe lub przejściowe stany istnienia jak miłość, cierpienie, strach, humor lub opanowanie (*rasa*), będące podstawą ruchu tanecznego. Taniec jawi się tu głównie jako sztuka ekspresji: każda część ludzkiego ciała koresponduje ściśle z określonymi stanami ludzkiego bytu.<sup>7</sup> Późniejszy taniec grecki związany zostaje głównie z tragedią i kultem Dionizosa. Dionizyjski taniec, archetypicznie opisany w *Bachantkach* Eurypidesa, ma charakter ekstatyczny. Owładnięte ekstatycznym szałem bachantki, rozrywają na strzepy swoje ofiary (motyw ofiary rytualnej) przed celebrowanym świętem-festiwarem. Odrodzeńczy i destrukcyjny wymiar tańca łączy się tu ze sobą.<sup>8</sup> Świat dionizyjski akcentuje ontologiczną wyższość tańca. Tańczące ciało dotyka istoty ist-

---

<sup>6</sup> *The Analects of Confucius*, translated from Chinese, with an introduction and notes by L. Giles, New York 1970. Patrz także: D. L. Hall, *Thinking through Confucius*, Albany 1987.

<sup>7</sup> *Natyasastra of Bharatmuni, with commentary by Abhinava Guptacarya*, ed. by K. Krishnamurty, Baroda, India: Oriental Institute 1992–2001.

<sup>8</sup> Metafora tańca pojawia się u Sofoklesa (*Antygona*, w. 1146) i Eurypidesa

nienia, wymykającej się poznaniu rozumowemu. Platon ustala nieco później filozoficzne założenia tańca greckiego. Rozróżnia on jego dwa porządki: taniec-formę: definiowaną przez grecki, abstrakcyjny rzeczownik „choreia”, i taniec – „choros”, denotujący głównie czynności tancerzy i role wykonawców. „Choreia” nazywa tańce grupowe, z rozbudowanymi partiami chóru, o charakterze rytuałów religijnych. „Choros” odbywa się zawsze w przestrzeni greckiej orchestry.<sup>9</sup> Interesujące konotacje wnosi Plotyński opis tańca. Plotyn w *Enneadach* (IV, 4. 33)<sup>10</sup> wiąże taniec z cyklicznością natury. Sama natura bowiem okazuje się jednym, żyjącym rytmem. Prostota naturalnego rytmu jest atrybutem wysokiej jakości ontologicznej. Taniec artykułuje się u Plotyna jako trzecia emanacja boskiej „Jedni”. Natura i taniec są podobne, bo oparte na rytmie. Powyższe ujęcia przybliżają ogólną istotę tańca. Wiążą go z naturalnym ruchem i rytmem: rytm jest w tańcu esencjalny. Właśnie rytm, procesualność, działanie się i wewnętrzne sensory tańca będą niejako ekwiwalentami samego życia. Życie i taniec są porządkami analogicznymi.

4. Artystyczny Berlin. Koniec wieku XIX odnawia zainteresowanie tańcem. Punkt ciężkości estetycznych rozważań przenosi się do Niemiec. Berlin inspiruje wielu artystów, niby w tyglu przetwarzając najnowsze nowinki artystyczne. Spotyka się tu jesienią 1892 roku krąg twórców: norweski malarz Edvard Munch, norweski rzeźbiarz Gustav Vigeland, duński poeta i prozaik Holger Drachmann, polski pisarz Stanisław Przybyszewski<sup>11</sup> i niemiecki historyk sztuki Julius Meier-Graefe. Towarzystwo artystów dys-

---

(*Ion*, w. 1074–1089; *Elektra*, w. 468–469), by wymienić tylko niektórych greckich twórców.

<sup>9</sup> F. Sparshott, *A Measured Peace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto 1995; tu: rozdz. 2.

<sup>10</sup> Por. Plotyn, *Enneady*, przekł. i wstęp A. Krokiewicz, Warszawa 2000.

<sup>11</sup> Zauważmy, iż Przybyszewski pisze w 1894 roku artykuł o sztuce Muncha,

kutuje założenia okultyzmu, ciemną stronę psychiki, twórczość Augusta Strindberga, Munch bowiem spotyka się w Berlinie i ze Strindbergiem, oraz filozofię Fryderyka Nietzschego.<sup>12</sup> Zauważmy, że po wyjeździe z Berlina do Paryża i ostatecznym powrocie z Francji do Norwegii Munch maluje swój słynny *Taniec życia* (1900), który (obok tanecznych figur Degasa, Renoira i innych) stanowi symboliczny wyraz zainteresowań epoki.<sup>13</sup>

5. Nietzsche: filozof tańca. Autor *Tako rzecze Zaratustra* nadaje figurze tańca znaczenie filozoficzne. Łączy on taniec z wymiarem myślenia przedracjonalnego, wcześniejszego niż pojęcie. Taniec ma stymulować myślenie, a myślenie winno być jak taniec. Nietzsche wiąże w ostateczności kategorię tańca z dynamiczną koncepcją bytu-stawania się.<sup>14</sup> W perspektywie ontologicznej Nietzscheański taniec symbolizuje witalistyczne stawanie się. W perspektywie epistemologicznej nazywa zaś model poznania pozaracjonalnego i myślenia nieukierunkowanego (*Tako rzecze Zaratustra*), opartego na wielości interpretacji oraz akcentującego procesualny ogląd rzeczywistości. Taniec to także znak Nietzscheańskiej kultury dostojnej, pełnej indywidualnej woli mocy. Dzieła Nietzschego odbijają się niezwykłym oddźwiękiem w środowisku kulturalnym ówczesnej Europy. Gustaw Mahler (1860–1911) włącza partie tekstu z *Tako rzecze Zaratustra* do swej III Symfonii (1896). Frederick Delius (1862–1934) komponuje

---

którą określa jako „realizm psychologiczny”. Autor *Totentanz der Liebe* fascynuje się tańcem życia oraz tańcem śmierci.

<sup>12</sup> Ciekawą interpretację *Tako rzecze Zaratustra* F. Nietzschego podejmuje L. Lampert w: *Nietzsche's Teaching. An Interpretation of „Thus Spake Zarathustra”*, New Haven: Yale 1986.

<sup>13</sup> O Muncha *Tańcu życia* pisze Iris Muller-Westermann w: *The Dance of Life. Edvard Munch. The Frieze of Life*, London 1992.

<sup>14</sup> Motyw tańca pojawia się u Nietzschego w *Narodzinach tragedii* (1872; wyd. pol. 1907), *Tako rzecze Zaratustra* (1883–85; wyd. pol. 1905) i *Zmierzchu bożyszcz* (1888; wyd. pol. 1906), by wymienić tylko niektóre dzieła.

*Mszę życia* (1904–1905) z motywem Nietzscheańskiego tańca. Poeumat symfoniczny *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa (1864–1949) z 1896 roku to nie tylko wyraz hołdu złożony filozofowi, ale umiejętne przetworzenie Nietzscheańskiego motywu. Część dzieła nosi tytuł *Pieśń taneczna* i ewokuje obraz perfekcyjnie wykonanego walca wiedeńskiego. Przy dominującej obecności skrzypiec muzyka prowadzi w niej do punktu kulminacyjnego, który jakby rozprasza się w monotonnym dźwięku bijących dzwonów następnej części – *Pieśni nocnego wędrowca*.<sup>15</sup>

6. Tańcząca Salome. Motyw ów staje się niezmiernie popularny w literaturze końca XIX wieku. Artyści tacy jak Gustave Moreau i Aubrey Beardsley kreują uderzające sceny malarskie o Salome. Słynna jest ilustracja Beardsleya *Nagroda tancerki* do jednoaktowej sztuki Oskara Wilde’a *Salome* (1894).<sup>16</sup> Sztuka ta posłuży później jako libretto do opery Straussa zatytułowanej *Salome* (1905). Strauss tworzy w niej słynny *Taniec Siedmiu Zastłon* z Salome w roli głównej. Scena tańczącej Salome w operze Straussa zostaje oparta częściowo na wersji z Biblii (Mk 6, 14–29; Mt 14, 1–12), wedle której tancerka w nagrodę za wykonany taniec (a za namową Herodiady) żąda głowy Jana Chrzciciela.<sup>17</sup> Salome Straussa odtwarza taniec z welonami / maskami, które kolejno z siebie zdejmuje. Taniec ów antycypuje „pieśń tryumfu” wyśpiewywaną nad odciętą głową św. Jana Chrzciciela, ale zarazem i – śmierć. Śpiewająca Salome obdarza krwawiącą, przyniesioną jej na srebr-

<sup>15</sup> J. Anderson, *Dictionary of Opera*, 3<sup>rd</sup> ed., London 1998, s. 458.

<sup>16</sup> J. Joyce publikuje w 1909 r., w magazynie „Il Piccolo della Sera”, artykuł *Oskar Wilde: Il Poeta di Salome*. Patrz: J. McCourt, *James Joyce. A Passionate Exile*, London 2000, s. 59.

<sup>17</sup> O motywie Salome w literaturze młodopolskiej pisze M. Podraza-Kwiatkowska w rozprawie *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *taż, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1994, s. 274 i n.

nej misie głowę męczennika pocałunkami, aż wstrząśnięty sceną Herod każe zabić tancerkę.<sup>18</sup>

7. Taniec ekspresjonistyczny. Podstawy formalne tańca sensu stricte ekspresjonistycznego wiążą się najpierw z odkryciami szwajcarskiego muzyka, Emila Jaques-Dalcroze'a (1865–1950). Dalcroze wypracowuje system „rytmiki” odsyłający do uniwersalnego rytmu natury. Twórca analizuje podstawowe emocje, powstające pod wpływem muzycznego rytmu i przekłada je na gest i ruch. Ruch ciała staje się dla niego plastycznym wyrazem stanów świadomości. Zasady rytmiki pomagają pełniej zharmonizować funkcje ciała i umysłu. W pracy nad swą teorią Dalcroze konsultuje się z Rudolfem Steinerem, twórcą antropozofii. Teoria rytmiki wywiera znamienny wpływ na dalszy rozwój dwudziestowiecznego tańca. Rudolf Laban (1879–1958), węgierski uczeń Dalcroze'a rozwija i modyfikuje teorię mistrza. W 1910 roku zakłada w szwajcarskiej Askonie szkołę, w której wypracowuje zasady tanecznego ruchu określanego jako „ruch, który płynie” i rozwija się w czasie. Laban redukuje ruchy ciała do pierwotnych, opozycyjnych gestów i nazywa je „czystymi kształtami”.<sup>19</sup> Odarte z emocjonalnych naddatków „czyste kształty” wnoszą silne, psychologiczne skojarzenia. Laban wielokrotnie powtarza te archetypalne, taneczne gesty, uzyskując w ten sposób ekspresywny wyraz uniwersalnych stanów uczuciowych jak gniew, radość, miłość, czy strach. Słynni studenci Labana to Mary Wigman i Kurt Jooss. Wigman wypracowuje własny styl tanecznej ekspresji, w której ruchy ciała typu „klęczenie” i „pełzanie” pełnią podstawową rolę. Widoczne jest to w słynnym *Tańcu więdźmy* (1914) z Wigman tańczącą na siedząco. Ciało artystki zostaje jakby połączone z ziemią, a z jej ruchów emanuje diaboliczność i zwierzęcość. Późniejsze tańce Wigman eksponują ciemną

<sup>18</sup> J. Anderson, dz. cyt., s. 463.

<sup>19</sup> M. Magazinovic, *The History of Dance*, 1951, s. 14.

stronę ludzkiej natury i cierpienie człowieka spowodowane wojną, przemijaniem lub śmiercią. Taniec Wigman porównywany jest często z niemieckim malarstwem ekspresjonistycznym, które podobnie akcentuje deformację i brzydotę w celu silnego wyrażenia uniwersalnych uczuć. W dziedzinie ekspresjonistycznego tańca ważną rolę odegrały także Isadora Duncan, uwydatniająca wewnętrzną motywację i naturalny rytm prostych ruchów, Doris Humphrey, definiująca gest taneczny jako graniczny punkt pomiędzy sytuacją upadku a powstania i Marta Graham, w tańcu której plecy stają się głównym źródłem transpozycji ruchowych.<sup>20</sup> Perfekcyjność formalna tańca zostaje odnotowana przez polską literaturę przełomu XIX i XX wieku. Taniec nazywa się tu „pieśnią linii, poruszeń i drgnień”, „wymowną poezją” lub „sztuką podniosłą”. To ostatnie określenie opisuje taneczny ruch Isadory Duncan.<sup>21</sup>

## Micińskiego taniec życia...

Wprowadzić promień księżyca jako podmiot to  
pomysł, który jednak mógł wpaść do głowy  
tylko Micińskiemu...

Adam Ważyk

8. Tadeusza Miciński należy do wczesnych ekspresjonistów i zarazem zapowiada nadrealizm w literaturze polskiej. Wiersz *Migocą złote pomarańcze...* proponuje poetykę tańca.<sup>22</sup> Klucz do jego

<sup>20</sup> Tamże, s. 16.

<sup>21</sup> J. A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*. Podaje za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, s. 465–66.

<sup>22</sup> Taniec Micińskiego jest głównie kategorią symboliczną, zapowiadającą ekspresjonizm. Jednocześnie wpisuje się ów motyw w tradycję młodopolskich „kregów tanecznych” wyznaczanych przez: 1) *Melancholię* J. Malczewskiego, 2) *Wesele* S. Wyspiańskiego i 3) *Różę* S. Żeromskiego. Patrz: M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento...*, s. 462.



odczytania zawarty jest w *Nietocie*, z której wiersz został wyjęty.<sup>23</sup> Miciński sugeruje konieczność symbolicznego odczytywania zapisu, albowiem „pismo nasze jest szyfrowane i sympatyczne – widzialnym się staje tylko pod skalpelem myśli [...]”.<sup>24</sup> Tekst okazuje się rodzajem semantycznego złożenia, bo w nim „jak na palimpseście jest kilka pism – jedno na drugim”.<sup>25</sup> Metafora palimpsestu sugeruje dwa wymiary sensu: oczywisty i powierzchowny oraz głęboki i ukryty. Odczytanie owego ukrytego sensu opiera się w naszej analizie na zasadzie ergocentrycznej: zakładającej istotną, immanentną tkankę wiersza i harmonijny zestrój pozornie luźnie powiązanych elementów. Utwór traktuje się tu jako zorganizowaną strukturę, odsłaniającą założoną całość semantyczną.<sup>26</sup>

9. W kręgu *Nietoty*. Paralele z *Nietotą* to nie tylko zależność pomiędzy częścią a całością. Wiersz zostaje rzeczywiście wyjęty z polifonicznej struktury powieści, która jest nowatorska formalnie. W *Nietocie* bowiem konstrukcja i wstawki metapowieściowe przywodzą na myśl styl Sterne’owski lub narrację dwudziestowiecznej awangardy.<sup>27</sup> Wspólny dla wiersza *Migocą złote pomarańcze...* i powieści o jaźni i Polsce wydaje się jednak dominujący paradygmat mitu lucyferycznego. Całą twórczość Micińskiego można od-

<sup>23</sup> Wiersz *Migocą złote pomarańcze...* wchodzi pierwotnie w skład cyklu *Kaukaz*, opublikowanego w 1903 r. w „Ateneum”. Zostaje on później włączony do *Nietoty* (1910).

<sup>24</sup> T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 188. Podają za: H. Floryńska, *Lucyferyczne sny Micińskiego*, „Poezja” 1969, nr 11, s. 19.

<sup>25</sup> T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 170.

<sup>26</sup> Analizą ergocentryczną zajmował się m.in. E. Staiger, wybitny w obszarze języka niemieckiego przedstawiciel tzw. immanentnej interpretacji utworów literackich; patrz: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939).

<sup>27</sup> Są to spostrzeżenia M. Podraży-Kwiatkowskiej. O *Nietocie* pisze też A. Czabanowska-Wróbel w rozdziale *Nietota – baśń jako fundament mitu* swojej książki *Baśń w literaturze Młodej Polski* (Kraków 1996, s. 173 i n.).

czytywać jako eksponowanie różnych wariantów tego mitu z jego metafizycznymi opozycjami: światło-mrok, Emanuel-Lucifer... Lucifer Micińskiego wnosi ruch i życie, bunt i światło w martwą rzeczywistość duszy i narodu. Wiersz podejmuje ten wątek, stając się poetyckim ekwiwalentem prozatorskich sensów *Nietoty*. Konteksty semantyczne wnoszone przez Lucifera i tańczące „ja” z *Migocą złote pomarańcze*... nakładają się na siebie. Powstaje zarazem pytanie: czy w tym rytmie i ruchu, owym „pulsowaniu blasku i zagasania” (słowa Wojciecha Gutowskiego o Luciferze Micińskiego) odsłania się figura – „tańczącego Lucifera”?

10. Poetyka opozycji. Tkanę wiersza tworzy mnogość kontrastowo połączonych obrazów. Znaczenie pojawia się w opalizowaniu i wzajemnej grze motywów, które wykazują tendencję do autonomizacji w obrębie luźno połączonej struktury wiersza. Przedmiotem opisu jest salon, urządzone we wschodnim stylu i wykazujący powinowactwo nastrojowo-kolorystyczne z wnętrzem konstantynopolskiego pałacu w *Bazilissie Teofanu* (1909).<sup>28</sup> Rozbudowana przedmiotowość zarysowywanej przestrzeni uderza statycznością. Ma się wrażenie, iż nagromadzone w salonie przedmioty, ewokowane w drugiej, pomyślanej na kształt opisu „martwej natury” zwrotce, zaczynają żyć własnym życiem. Tworzą one świat „przedmiotowej jakości” przeciwstawionej podmiotowości „ja” lirycznego. W uniwersum przedmiotów pojawiają się złote pomarańcze, mauretańskie kolumny, wazy kwiatowe z ornamentyką węzową i posąg Warega z mieczem w ręce. Wszystko ewokuje nastrój statyczności i bezruchu. Jady węzów i miecz Warega wprowadzają atmosferę niepokoju. A figura upiora (a więc niematerialnej postaci) rządzącego na tronie<sup>29</sup> pogłębia ten minorowy nastrój. Nazywa

<sup>28</sup> Por. H. Floryńska, *Lucyferyczne sny Micińskiego*..., s. 15.

<sup>29</sup> Oryginalną interpretację wiersza *Migocą złote pomarańcze*... proponuje A. Ważyk. Motyw „Ty upiór – rządzisz na tronie –” zostaje odczytany w niej

świat statyczny, właśnie jakby upiorny i kryjący w sobie element zagrożenia. Róże w kryształowych czarach odcinają się wyraźnym kontrastem od tej całościowej perspektywy. Mogą być odczytane jako zapowiedź efemerycznej żywotności lub piękna. Zostają jednak natychmiast zagrożone w swej egzystencji jadami węzów, albowiem w tym secesyjnego rodowodu obrazie: „Splecione kobry nad róż misą / nurzają jady w kryształ czarek –”.<sup>30</sup> Połączenie kolorystyczne czerni i złota, złote pomarańcze skonstrastowane z czernią secesyjnego salonu, nadają przestrzeni wyraz odrealnienia i tajemniczości. Salon staje się niemalże modlitewną kaplicą, pracownią alchemiczną lub tajemniczymi głębią duszy...<sup>31</sup> W wersji ostatecznej obraz czarnego salonu daje się bowiem odczytywać jako uwewnętrzniona, paradoksalnie a-przestrzenna przestrzeń duszy, psychiki lub jaźni bohatera. Opisywana przestrzeń zostaje więc całkowicie zinterioryzowana. Zsubiektywizowane i uwewnętrznione może okazać się ponadto tańczące w salonie „ja”. Miciński stwierdza w *Bazilissie Teofanu*, że wszelka opowieść jest opowieścią o jaźni, zaś w *Nietocie*” dopowiada, że „tragedia leży w samym człowieku”.<sup>32</sup>

---

jako portret cesarza, starego już Franciszka Józefa, na który to promień księżyca patrzy z zewnątrz, z mroku, przez okno. Usamodzielniony promień księżyca jest dla Ważyka sprawcą ruchu: tańcząc po pokoju odsłania wszystkie, nagromadzone tam przedmioty. Tron jest przedmiotem parafrazy, a nie obiektem realnym. A „czarna Diana” (rozpoznana jako – rodem z Mallarmégo) to dekoracja z brązu lub laki na kloszu lampy. W wierszu Mallarmégo występuje podobny „posążek Nocy podpierającej lampę”. Miciński proponuje w *Migocą złote pomarańcze...* rodzaj semantycznej „gry z czytelnikiem”. Patrz: A. Ważyk, *U modernistów*, „Twórczość” 1977, nr 8, s. 80–97.

<sup>30</sup> Wszelkie cytaty z wiersza *Migocą złote pomarańcze...* podaję wedle wydania: T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 230.

<sup>31</sup> Przedstawienie duszy jako komnaty albo zamku to, jak wiadomo, częsty zabieg w młodopolskiej poezji. W twórczości Micińskiego może on mieć związek ze znajomością poezji hiszpańskich mistyków.

<sup>32</sup> T. Miciński, *Nietota...*, s. 186.

11. Ruch tańca. Wyeksponowana przedmiotowość secesyjnego salonu z panującym upiorem, zderza się z obecnością fragmentarycznie zarysowanego „ja” lirycznego. Niewiele można powiedzieć o jego wyglądzie lub odczuciach. Trzecia zwrotka sugeruje jedynie rodzaj męski podmiotu. Stwierdza on o sobie: „wszedłem tu i tańczyć”. „Ja” liryczne zostaje jednak wprowadzone do wiersza esencjalnie, bo – w ruchu tańca. Definiuje się ono poprzez taniec. Motyw tańca pojawia się tu dwukrotnie: jako kluczowe sformułowanie początku wiersza oraz w epilogu, w jego końcowej, izolowanej frazie. Zestawmy owe konteksty tańca.

Migocą złote pomarańcze  
w odludnym czarnym salonie –  
Ty upiór – rządzisz na tronie –  
z miesiącem wchodzę ja – i tańczyę.

[...]

Miłosne krwawe pomarańcze  
w letargu śniącej, czarnej Diany –  
o jęku, tylko raz słyszany!  
– – – – –  
Z miesiącem wszedłem tu i tańczyę.

W pierwszej strofie akcentuje się ruch podmiotu, wkraczającego do czarnego salonu z gestem tańca. Taniec implikuje ruch i rytm. „Ja” liryczne wprowadza dynamizm w statyczność czarnego salonu. Zestawiony z witalnością rytmu i ruchu martwy salon nabiera jakby natychmiast wymiaru kosmicznego.<sup>33</sup> Rytm tańca jest sugestywną

<sup>33</sup> Nasuwa się skojarzenie z Wisznu Purana, która mówi o tworzeniu świata przez igraszkę boga. W siwaizmie tandana (taniec Siwy) taniec oznacza proces kosmogonicznej walki dobra i zła. Podobną rolę spełnia motyw tańca u Nietzschego w *Tako rzecze Zaratustra*. Ciekawa forma tańca pojawia się w *Bazilissie Teofanu* Micińskiego. Teofanu uczestniczy tam w tańcu czterdziestu bram. Odbywa się on nocą, podczas której zabija się spiskowców, zaprasza żebraków i ubogich oraz (jak mówi bohaterka) „odkupia się” wszelkie zło.

opozycją do świata przedmiotów i dominującego upiora. W konstrukcji wiersza pojawia się konsekwentnie prowadzony układ podwójnego związania (lub raczej – wielu związań): podmiot liryczny wnosi taniec a taniec definiuje podmiot. „Ja” liryczne zostaje określone jako twórca nowego świata, opartego na ruchu. Zarazem jednak tańczy ono ze „starą” formą świata – ową martwością (salonu). Zauważmy, iż sam taniec wykazuje charakter paradoksalny: zostaje związany z tańczącym „ja”, ale istnieje zarazem silnie, sprawczo i jakby niezależnie od tańczącego podmiotu. Tancerz podlega czasowości („wchodzę ja”, „wszedłem tu”: podają frazy w pierwszej i trzeciej zwrotce) i przynależy jeszcze do świata zjawiskowego. Taniec zaś neguje świat fenomenalny, bo jest nieustannie tańczonym rytmem, otwierającym na nieskończoność. Ruch tańca wchłania więc niejako tancerza w siebie. Wyprowadza go tym samym z ramy czasowości (podobnie jak tancerkę Mallarmégo), czyniąc metaforą lub symbolem. Ostatnia strofa wiersza podkreśla głównie znaczenie Diany i miejsca, w którym taniec się wydarza. Odczytuje się tu, że czynność tańczenia została zapoczątkowana jakiś czas temu (co sugeruje dokonany aspekt czasownika „wchodzić”) i wciąż trwa. Upiór ze zwrotki pierwszej przeistacza się w strofie trzeciej w śniącą, letargiczną, czarną Dianę. Znane są zabiegi utożsamiania snu i tańca. Ciało śniącego (jak i tańczącego) skupia się wyłącznie na samym sobie: jest środkiem i celem ruchu wewnętrznego. Nic nie istnieje tu jako zewnętrzny cel i nie ma potrzeby, aby go stwarzać.<sup>34</sup> W tym sensie śniąca Diana oraz tańczące „ja” spotykają się ze sobą: w owej przestrzeni wewnętrznego ruchu. Transformacja martwego upiora w życiodajną, czarną Dianę dokonuje się również, jak się wydaje, w wewnętrznej przestrzeni – w rytmie tańca.

---

<sup>34</sup> Por. P. Valéry, *Philosophie de la danse*. Podają za: A. Zawadzki, *W tańcu tylko...*, s. 43 i n.

12. Oksymoroniczna linia. Rodzaj epilogu pojawia się w części końcowej wiersza. Zostaje on zasugerowany przez graficzny znak linii, po którym następują jakościowo nośne słowa: „Z miesiącem wszedłem tu i tańczę”. Uwidoczniona w wierszu poetyka tańca implikuje oksymoroniczne rozumienie linii. Linia zamyka sens utworu w epilog, ale jednocześnie znosi ów epilog. Otwiera przestrzeń nowego i – stojącego się znaczenia. W symbolicznej linii następuje zlanie się dwóch płaszczyzn: znaku i znaczenia. Celem języka jest ukonstytuowanie się systemu znaków. Taniec zaś to odwraca, bo proponuje stawanie się znaczenia i grę znakiem. Przekracza ukonstytuowany system znaków języka i odsyła do pierwotniejszego systemu ruchów. Potencjalnie nieskończony i wciąż przekraczający siebie ruch tańca neguje linię – epilog z wiersza Micińskiego. Poetyka tańca w *Migocą złote pomarańcze...* otwiera ten wymiar sensu, który nazwać można „grą znaczenia” lub „ruchem stojącego się znaczenia”. Znak figuratywny tańca (a nie dosłowna czynność tańczenia) nazywa model nowego języka u Micińskiego. Graniczna linia okazuje się w nim niejako Nietzscheańskim mostem-prześciem, łączącym różne wymiary semantyczne wiersza. W tym też znaczeniu wspomniany na początku graficzny znak linii zespala ostatnią zwrotkę z pierwszą, proponując nie tyle następstwo chronologiczne, co rodzaj palimpsestu lub semantyczną sklejkę. Stosowana w twórczości Micińskiego poetyka fragmentu pozwala na powyższą interpretację. „Część” odsyła w niej do „całości” na podobieństwo ruchu. Znaczenia opalizują i nakładają się na siebie, przekraczając definicyjną ostateczność.

13. Transformacja przestrzeni. Przestrzeń w wierszu Micińskiego ulega jakościowej przemianie. Zamknięta w ramy salonu i określona na kształt martwej natury, przemienia się w jakość nową – przestrzeń otwartą i ożywioną w rytmie i ruchu tańca. Taniec pełni w wierszu funkcję dynamizująco-witalistyczną oraz kosmologiczną. Przypomina magiczny obrzęd, inicjujący transformacje

nieruchomego. A w swoim niekończącym się geście implikuje on otwartą przestrzeń świata. Sformułowania typu „Ty upiór – rządzisz na tronie – / z miesiącem wchodzę ja – i tańczę” pokazują, iż tańczące „ja” zostaje połączone antytetycznie z „ty” upiора. Będący atrybutem życia taniec splata się dziwnie ze śmiercią, bo upiór symbolizuje właśnie martwą figurę. Taniec nabiera tym samym rysu oksymoronicznego. Martwota upiора zostaje skonstrastowana wyraźnie z ruchem tancerza, jakby ideą nowego człowieka.<sup>35</sup> W *Nietocie* Ariaman wnosi podobne sensy. Ma pomagać ludzkości „zwalczać upiора w sobie”. Motyw tańca wprowadza niezauważalnie do analizowanego wiersza perspektywę aksjologiczną. Nazywa i konfrontuje stagnację duchową – tego „upiора” każdej duszy i społeczności. W takim ujęciu tańczące „ja” Micińskiego wpisuje się w uniwersalną optykę mitu lucyferycznego. Staje się wcieleniem postaci Lucifera wnoszącego ruch i bunt w skostniałą rzeczywistość narodu i duszy ludzkiej.<sup>36</sup> Związanie upiornego „ty” z tańczącym „ja” tłumaczy się w ogólnym sensie jako połączenie słabości i inercji z siłą istnienia twórczej podmiotowości. Odsłania się w ten sposób ontyczne uwarunkowanie śmierci i życia. W takim też kontekście taniec z *Migocą złote pomarańcze...* nabiera wyznaczników popularnego w epoce „tańca życia”.

14. Muncha *Taniec życia*. Przybliżmy ogólnie atmosferę słynnego obrazu Edvarda Muncha. Wszystko wydarza się w nim podczas letniej, świetlistej nocy, nad morzem niedaleko Oslo. Światło księżyca oświetla parę zaabsorbowaną powolnym tańcem. Księ-

---

<sup>35</sup> Jednym z motywów ekspresjonizmu jest idea „nowego człowieka”, który symbolizuje wolność i ekstatyczny indywidualizm; patrz: J. D. Barlow, *German Expressionist Film*, Boston 1982, s. 18.

<sup>36</sup> Lucifer występuje u Micińskiego w różnych wcieleniach: jako „ciemny płomień boży” (*W mroku gwiazd*), Ton-Sumienie wśród świata bez duszy (*Kniaź Patiomkin*) lub kryjąca w sobie mrok i światło Basilissa (*Basilissa Teofanu*). Patrz: H. Floryńska, *Lucyferyczne sny Micińskiego...*, s. 18.

życ odbija się fallicznym kształtem w wodzie, implikując wymiar nieświadomości i ukrytego erotyzmu. W centrum obrazu widoczny jest ubrany na ciemno mężczyzna (określany niekiedy jako alter-ego Muncha) i młoda kobieta w czerwonej sukni. Para złączona jest tanecznym objęciem. Fałdy sukni oplatają nogi mężczyzny, a pasek kobiecych włosów rozwiewają się w jego stronę. Mężczyzna ma zamknięte oczy. Obie postaci wydają się być całkowicie pochłonięte sobą i tańcem. Do tańczącej pary przybliża się z lewej strony młoda, uśmiechnięta dziewczyna w białej sukni. Natomiast po przeciwnej stronie stara kobieta, ubrana na czarno i ze zgorzkniałym uśmiechem, obserwuje tańczących. Jej twarz wyraża zmęczenie, gorycz i niepokój, a biernie złożone ręce nie wyciągają się z oczekiwaniem w stronę tańczących. Kobieta wycofuje się raczej z przeszczeni interakcji. Artysta zestawia ostre linie kolorystyczne, proponując tylko biel, czerń i czerwień. Główne motywy i kolory obrazu układają się w elementy wyraźnej linii semantycznej: siła życia (ewokowana przez tańczącą parę), przemijanie i śmierć (obraz starej kobiety) oraz oczekiwanie i niepokój tych wszystkich, którzy antycypują pełnię życia lub się już z życia powoli wycofują (młoda dziewczyna i stara kobieta). Artysta wprowadza do obrazu chwyt „tańca w tańcu”, co uwydatnia opalizowanie i grę znaczeń. Taniec odsłania swoje dwa wymiary: dosłowny i jawny, funkcjonujący na poziomie konkretnego tańca widocznej pary (znak) oraz ukryty, budowany na rytmie natury, uniwersalny, bo tańczony przez każdego i zespalaający w jedno formy ludzkiej egzystencji łącznie ze śmiercią (ruch znaczenia). Munch określa ideę dzieła lapidarnie: „życie i śmierć, dzień i noc łączą się ze sobą”.

15. Micińskiego taniec życia. Taniec staje się podstawowym sposobem opisu podmiotu lirycznego w *Migocą złote pomarańcze...* Jedynie to, że on tańczy jest zauważalne bezpośrednio. Można powiedzieć, że taniec wyraża istotę życia „ja” lirycznego. Jego taneczny ruch wprowadza podmiotowe panowanie nad światem



czarnego salonu i organizuje go wedle reguły ruchu. Ellis Havelock, teoretyk kultury, definiuje życie jako taniec. Uważa on życie za taniec, bo podobnie jak taniec zawiera ono naturalne, ciągłe i wciąż nieznacznie modyfikowane następstwo ruchów. Ruchy te są zawsze rozpatrywane w kontekście całości i prowadzą do całości, choć (paradoksalnie) nie posiadają żadnego celu zewnętrznego. Rytm wyznacza wszystkie fizyczne i duchowe manifestacje egzystencji.<sup>37</sup> Taniec życia nie definiuje się wyraźnie. Sugestie interpretacyjne proponują ściśle, immanentne powiązanie w nim wszystkich elementów istnienia w procesualną jedność. W tańcu tym opozycyjne jakości (włączając życie i śmierć) łączą się ze sobą na zasadzie paradoksu. Nasuwa się ogólne skojarzenie z filozofią indyjską, wedle której taniec życia przynależy do Siwy – boga tańca.<sup>38</sup> Tańczący Siwa wyprowadza świat z niebytu i napełnia kosmos życiodajną energią. W ikonografii Siwa jest często przedstawiany w pozie tańczącej. A jego stopa, niby w geście połączenia życia i śmierci, opiera się na ciele umarłego.<sup>39</sup> Taniec w wierszu Micińskiego spełnia szereg funkcji: a) przynależy do dzieła jako chwyt i temat poetycki; b) jest ruchem grupującym sens poprzez ustalenie swoistej poetyki „dzieła otwartego” i gry znaczeniem; c) podkreśla filozoficzne znaczenie rytmu, odsyłając do Nietzscheańskiej koncepcji bytu-stawania się oraz Bergsonowskiej metafizyki<sup>40</sup>; d) antycypuje współczesny, egzystencjalny wymiar rytmu i tańca życia: jako formy relacyjnej / dialogicznej obecności w świecie; e) buduje model języka pozadyskursywnego i nową epistemologię, zdolną opisać istotę bytu.

<sup>37</sup> E. Havelock, *The Dance of Life*, New York 1923, s. 8.

<sup>38</sup> Notabene: Miciński zna nie tylko myśl indyjską, ale też mistykę Rumiego i taniec perskich derwiszów.

<sup>39</sup> Tamże, s. 36.

<sup>40</sup> To zainteresowanie rytmem skłoni Micińskiego do napisania późniejszego artykułu *Znaczenie rytmu*, który – obok eseju Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd* – stanowi wyraz filozoficznych zainteresowań epoki.

16. „Ja” somnambuliczne. Motyw księżyca złączonego z obecnością podmiotu lirycznego, owo Micińskiego „z miesiącem wchodzi ja – i tańczę”, zakłada hipotetycznie taniec somnambuliczny. Ma się wrażenie, że „ja” liryczne tańczy we śnie. Taniec podmiotu lirycznego nabiera implikowanej perspektywy onirycznej. Oniryzm ów zestawiony zostaje w zwrotce trzeciej z letargiem czarnej Diany. Zyskujemy tym samym podwójny motyw snu we śnie: podmiot liryczny śni podobnie jak pogrążona w letargu Diana-bogini. Zwielokrotnienie perspektywy snu wprowadza radykalne odrealnienie rzeczywistości i całkowite zatarcie granicy pomiędzy jawą a marzeniem sennym.<sup>41</sup> Zmierzamy w stronę współczesnego surrealizmu i światów wirtualnych, a Miciński pokazuje nam kierunek...

17. Noc czarnej Diany. Wnoszące taniec „ja” liryczne „wchodzi z miesiącem”, a to sugeruje czas nocny. Diana zaś jest boginią księżycową, co implikuje dodatkowo metafizykę lunarną. Noc Micińskiego posiada w *Migocą złote pomarańcze...* odrębny status bytowy. Rozgrywające się w jej mroku zdarzenia nabierają szczególnego sensu.<sup>42</sup> Noc koresponduje synergistycznie z kolorytem „czarnego salonu” i „czarnej Diany”. Okrywa ciemnością obie zarysowane konstrukcje i pogłębia ich znaczenie. „Czarna Diana” okazuje się metamorfozą upiora z „czarnego salonu”. Zwrotka trzecia, w której się ona pojawia jest transformacją pierwszej zwrotki opisującej upiora. Obie strofy wykazują podobieństwo w sferze działających postaci (taniec jawi się w nich jako twórczy akt „ja” lirycznego) oraz elementów scenerii (salon, pomarańcze), ale różnią się mocno jakością odśłanianej akcji. Zwrotka trzecia wprowadza

<sup>41</sup> Podwojenie motywu snu pojawia się m.in. w *Bazilissie Teofanu*. Bazilissa śni i ojciec śni – błogosławi we śnie. Patrz: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, wybór i opracowanie T. Wróblewska, t. 2, Kraków 1979, s. 134.

<sup>42</sup> Szerzej o nocy u Tadeusza Micińskiego pisze w rozdziale *Czarne rusztowanie świata. Ontyczna waloryzacja nocy* swojej książki *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1999, s. 40 i n.

całkowite odrealnienie przestrzeni i zrywa radykalnie z jakby jeszcze realistyczną scenerią sugerowaną przez pierwszą całośćkę wiersza. Wszystko zaczyna się tam dzieć w perspektywie onirycznej – w letargicznym śnie czarnej Diany.<sup>43</sup> Diana powiązana zostaje z „jękiem” dziewiczej ofiary (wprowadzającym w istotny problem kobiecości u Micińskiego) i „miłosnymi, krwawymi pomarańczami”, które stają się jej atrybutami. Nie są już zwykłymi rekwizytami, owymi „złotymi pomarańczami” z czarnego salonu, ale nośnymi symbolami. Wydobywając ambiwalencję znaczeniową postaci, nazywają boginię-dziewicę, opiekunkę płodności i życia oraz boginię łowów, śmierci, zemsty i kary. Diana to bogini życia i śmierci zarazem.<sup>44</sup> Taniec doprowadza, jak się wydaje, do jakościowej przemiany upiora w życiodajną Dianę-boginię. Staje się on zarazem aktem epistemologicznym (podobnie jak w *Tancerce z Kambodży* Bronisławy Ostrowskiej) dotyczącym transcendencji.

18. Symbolika czarnej Diany. Określenie bogini odsyła do pre-patriarchalnego kultu czarnych bogiń, rozpowszechnionego w wielu starożytnych kulturach: sumeryjskiej (Inanna), syryjskiej (Anath), indyjskiej (Kali), efeskiej (Diana) lub egipskiej (Izis). Czarny kolor w kulturach czczących boginie symbolizuje płodność i obfitość,

---

<sup>43</sup> Sen jest istotnym elementem ekspresjonizmu, mającym swoje antecedencje u Słowackiego (*Genesis z Ducha, Król-Duch*) i wprowadzającym problematykę nieświadomości. W filozofii indyjskiej, której Miciński był admiratorem, głęboka faza snu (susupta) oznacza stan potencjalnej kreatywności, stan boga przed stworzeniem: „atman obudzony z takiego snu jest wszechstworcą świata, jest światem” (*Upanisad II*, I, 19–20). Patrz: J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 163.

<sup>44</sup> Nasuwa się skojarzenie z indyjską boginią Kali (znaną też jako Jagadamba), często przedstawianą w czerni. Kali jest boginią płodności i odrodzenia, to „czarna matka-ziemia” oraz bogini zniszczenia, rozkładu i śmierci. Wspomnijmy tu piękny wiersz Shelley’a *Adonais*, opisujący Aktaeona przemienionego przez Dianę w jelenia. Patrz: *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, edited by H. E. Roberts, Chicago 1998, vol. 1–2, s. 67.

porównywaną z żyznym czarnoziemem afrykańskiego Nilu. Biel zaś symbolizuje śmierć, dlatego wizerunki zmarłych rzeźbi się w tych kulturach w białym marmurze lub kości słoniowej.<sup>45</sup> Łącząca w sobie perspektywę życia i śmierci, figura czarnej Diany z wiersza *Migocą złote pomarańcze...* nabiera więc znaczenia ezoterycznego. Ewokuje modną w epoce filozoficzną zasadę, iż śmierć jest początkiem życia. Podmiot liryczny, Diana, opisywana sceneria i trwający taniec stają się elementami wydarzenia sytuującego się w porządku mitycznym.

19. Wschodni taniec Zolimy. Obrzędowo-mistyczny charakter tańca Micińskiego zostaje odślony bezpośrednio w *Nietocie*. Przypomnijmy obraz tańczącej Zolimy:

[...] nie przestając grać, z oczyma nabrzmiałymi Infernem, nieruchoma jak w ekstazie, piła. I nagle uczyniwszy szybki ruch ręki, wylała resztę wina mocom podziemnym. Zakrążyła się w dzikim wschodnim tańcu, jakim Czciociele Diabła wielbią Gasiciele światłości. Ktoś z Wtajemniczonych na chórze zaczął na organach grać, Zolima zaś nie odwołując już oczu od krwawoskrzydłej postaci za witrażem, tańczyła.<sup>46</sup>

Zolima tańczy podczas czarnej mszy i jej taniec jest obrzędem wtajemniczenia. To taniec ekstatyczny, łączący się synestezyjnie z muzyką organów i tradycją wschodnią. Wprowadza on wyraźną transgresję i proponuje odwrócenie skali wartości. Tańczące „ja” Zolimy odsłania się jako silna – o Nietzscheańskiej proveniencji – osobowość druzgocąca stary porządek kulturowy. Mocno zarysowane „ja” tancerki daje się też odczytywać na sposób feministyczny, jako wyzwalającą się w krańcowej ekspresji naturę kobiecą. Nie potrzebuje ona już pierwiastka męskiego do samoidentyfikacji. Taniec Zolimy w *Nietocie* koresponduje semantycznie z tańcem bohatera

<sup>45</sup> Tamże, s. 67.

<sup>46</sup> T. Miciński, *Nietota...*, s. 186.

lirycznego w *Migocą złote pomarańcze...* Wnosi on odmienne sensory, ale podobnie jak w wierszu jawi się jako akt kreacji. Zestawienie kobiecości symbolizowanej przez Zolimę i elementu męskiego sygnalizowanego przez podmiot wiersza *Migocą złote pomarańcze...* tworzy harmonię przeciwieństw i kształt „tańca życia”. Antytetyczna relacyjność Zolimy i „ja” lirycznego wprowadza skojarzenia z Munchowskim *Tańcem życia*, choć sposób realizacji jest tu całkowicie odrębny. Jednak w tańcu Micińskiego, podobnie jak u Muncha, śmierć i życie, dzień i noc łączą się ze sobą.

20. Micińskiego filozofia tańca. Taniec staje się dla autora *Bazilissy Teofanu* poetyckim symbolem życia opartego na rytmie. Teoria rytmu jest podstawą wiersza *Migocą złote pomarańcze...* i znajduje rozwinięcie w późniejszym artykule Micińskiego *Znaczenie rytmu* (1911). Widoczne są w niej wpływy Adolphe’a Appii (taniec światła i muzyki) oraz Jaques-Dalcroze’a. Autor *Nietoty* mówi zaś o wielkim „Rytmie Życia”, który staje się zaprzeczeniem automatyzmu i ujawnia się najpełniej w indywidualnej, wewnętrznej twórczości. Rytm ów zakłada symetryczność pomiędzy funkcjonowaniem wszechświata a dynamiką ludzkiej natury: pracy, modlitwy, walki, manewrów wojskowych lub zasad moralnych.<sup>47</sup> Jedność powstaje wówczas, gdy symetryczność owego układu zostaje odczytana i zachowana. Uniwersalny rytm życia wyraża się wtedy jako „kierunek wewnętrznego dążenia”, a człowiek rytmu staje się – „człowiekiem życia wewnętrznego”.<sup>48</sup> I to właśnie sugeruje u Micińskiego ruch tańca...

<sup>47</sup> T. Miciński, *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287–288, s. 2 i n.

<sup>48</sup> Tamże, s. 2.

